

A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E O LEITOR DA LITERATURA POPULAR BRASILEIRA (FOLHETOS DE CORDEL)

Carolina Veloso¹

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre a função e a importância do ouvinte-leitor na literatura de folheto nordestina, com base na teoria da Estética da Recepção. Utilizando-se dos estudos de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Umberto Eco sobre a Estética da Recepção, além de trazer à discussão o conceito de *performance* do teórico Paul Zumthor.

Palavras-chave: Estética da Recepção; Literatura de Folheto; *Performance*.

THE AESTHETICS OF RECEPTION AND THE READER OF BRAZILIAN POPULAR LITERATURE (FOLHETOS DE CORDEL)

ABSTRACT: This paper aims to reflect on the role and importance of the listener-reader in the Brazilian Popular Literature, based on the Aesthetics of Reception Theory. To do this, we focused on studies by Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser and Umberto Eco about the Aesthetics of Reception. Additionally, we also shed lights on the performance's concept by Paul Zumthor.

Keywords: Aesthetics of Reception; Brazilian popular literature (Folhetos de Cordel); Performance.

“Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte”
(GOETHE)²

A literatura de folheto é popularmente conhecida, desde o século XIX, em todo o território brasileiro, principalmente nas regiões Norte e Nordeste do Brasil. É notável que, desde suas primeiras manifestações, a literatura de folheto provoca o interesse dos mais diferentes públicos. Inicialmente, caracterizava-se por ter o trabalhador rural analfabeto e/ou semianalfabeto como principal leitor, o que justifica o fato de ter-se desenvolvido largamente no âmbito da literatura oral. Atualmente, o folheto permeia tanto a tradição escrita – o folheto

¹ Mestre em Letras, ênfase em História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande. Possui especialização em Literatura Latino-americana, pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana, e graduação em Letras Português e Espanhol, pela Universidade Federal do Rio Grande.

² Carta a J. F. Rochlitz, 13 de julho de 1819; WA IV, v. 31, p. 178.

– quanto através da tradição oral, pelo cantador popular, instigando a atenção dos mais diferentes públicos, como moradores das comunidades rurais e urbanas, estudantes secundaristas e pesquisadores.

Será possível notar, no decorrer do trabalho, o constante devir dessa literatura, o qual se justifica nos horizontes de expectativas do ouvinte-leitor, pois as preferências temáticas da poesia popular acompanham as mudanças sofridas pela sociedade. Por exemplo, o poeta busca em um ambiente fantástico tratar de temas e motivos sociais, baseando-se no cotidiano sertanejo e urbano, mas, também, mantém os temas tradicionais derivados dos romances ibéricos. De modo que, para compreender o conteúdo dos folhetos, é necessário primeiramente conhecer o quadro social, histórico, econômico e, principalmente, o cultural em que essas histórias estão inseridas. (CAVIGNAC, 2006)

É nesse sentido que se propõe fazer uma breve reflexão sobre o ouvinte-leitor da literatura de folheto, com base nos estudos da Estética da Recepção, pensando no leitor enquanto parte da obra literária, e a literatura, por sua vez, como elemento importante na formação da sociedade.

1. A Estética da Recepção e o Leitor

Em 1967, Hans Robert Jauss iniciou uma importante reforma epistemológica na historiografia literária e na teoria da literatura com a publicação da obra *A história da literatura como provocação à teoria literária*, a qual tinha como meta inicial a reabilitação da história, da historicidade e da literatura, relacionando-as aos panoramas políticos e históricos dos anos 60. Nesse mesmo período, na Universidade de Constança, Jauss reuniu um grupo de pesquisadores que tinha por objetivo fomentar e discutir a Estética da Recepção, sustentando a relevância do leitor no processo literário, no reconhecimento da obra e nos estudos da história da literatura, pois “a percepção estética não é um código universal atemporal, mas, como toda experiência estética, está ligada à experiência histórica” (JAUSS, 1983, p. 314).

Tal proposta provocou grande impacto nos estudos literários da época, que mantinham ainda os aspectos herdados do idealismo e do positivismo do século XIX (ZILBERMAN, 1989), ou seja, ainda acreditavam no texto enquanto entidade autossuficiente e autônoma, desconsiderando o papel do leitor e da história no processo de interpretação. A ideia de que a obra literária era fechada e estava submetida a uma única e imutável interpretação não era mais

viável. A literatura precisava ser vista como uma arte em contínua e constante transformação, aberta a possíveis interpretações do leitor. Entre os diversos exemplos existentes, o mais comum é considerado a obra *Dom Quixote*, de Cervantes, com o qual, do ponto de vista da Estética da Recepção, um leitor do século XXI não terá a mesma experiência estética que um leitor contemporâneo à publicação da obra.

No livro *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), Jauss propõe sete teses para melhor compreender a teoria da recepção. As quatro primeiras apresentam os conceitos fundamentais em que o teórico sustenta a nova proposta de historiografia literária. Já nas três últimas teses são descritos os princípios metodológicos da nova teoria. Sem o intuito de menosprezar as demais teses, pretende-se neste trabalho enfatizar a sétima, pois é nela que o teórico relaciona literatura e sociedade.

A fim de pensar na função social da obra de arte literária, Jauss afirma que “a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento de mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (JAUSS, 1994, p.50). Nessa perspectiva, o termo horizonte de expectativa se refere à expectativa formada pelo leitor a partir dos textos com os quais tem contato, modificando-se segundo a sociedade e o período histórico em que o leitor está inserido. De modo que a Estética da Recepção crê que a recepção inclui, no processo, a comparação com outras obras lidas anteriormente, ou seja, é preciso considerar a carga literária do leitor para que seja possível atribuir um juízo de valor à obra. Nesse sentido, pode-se dizer, conforme Jauss, que o caráter estético e o papel social da obra de arte concretizam-se na relação obra e leitor.

O texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético. (JAUSS, 1983, p. 307)

Também há a possibilidade de compreender o texto como produto do leitor, onde o sentido é o fenômeno que ocorre durante a leitura, tendo em vista que o texto não é uma estrutura fechada. Nessa perspectiva, Wolfgang Iser, teórico alemão que também desenvolveu estudos no âmbito da corrente da Estética da Recepção, destaca a presença de espaços vazios na obra literária. Conforme a proposta do autor, “a não identidade da ficção com o mundo, assim como da ficção com o receptor, é a condição constitutiva de seu caráter de comunicação”

(ISER, 1979, p. 105). Desse modo, cada leitor, em sua individualidade, é capaz de preencher esses vazios segundo suas vivências e leituras anteriores, tornando a obra um objeto aberto a infinitas interpretações e intenções de recepção, desde que verossímeis e coerentes.

Os vazios, propostos por Iser, e os horizontes de expectativas, de Jauss, impedem que o leitor receba de forma passível e pronta a obra de arte, sendo ele capaz de suscitar questionamentos e transformar o objeto recebido. Contudo, Iser traz a preocupação de que “quanto mais preso esteja o leitor a uma posição ideológica tanto menos inclinado estará para aceitar a estrutura básica de compreensão do tema e o horizonte que regula a interação entre texto e leitor” (ISER, 1979, p. 129). Portanto, há a necessidade do texto ser admitido como uma estrutura aberta a diferentes interpretações, e o leitor também necessita estar aberto aos diferentes pontos de vista e possibilidades de compreensão de uma mesma obra literária.

Em estudos mais recentes, Umberto Eco, teórico italiano que também contribui com os estudos sobre a recepção do texto, propõe em seu livro *Lector in Fabula* (1983) uma série de discussões sobre o papel do leitor nos textos narrativos. Segundo o autor, o texto é um objeto incompleto e está entrelaçado de espaços em brancos, assim como Iser, que coloca a presença de vazios nos textos. Porém, os espaços vazios de Eco justificam-se pela necessidade que o texto possui em ser interpretado pelo leitor, e somente a partir dessa interação, entre texto e leitor, sua função será contemplada. De acordo com Umberto Eco, “um texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 1983, p. 55), para isso, o leitor necessita de mecanismos que lhe subsidie na decodificação do texto e, assim, dar-lhe sentido, ou seja, “para ‘decodificar’ uma mensagem verbal é necessário, para além da competência linguística, uma competência circunstancial diversificada” (ECO, 1983, p. 56). O mesmo é necessário quando a comunicação é oral, porém com a ajuda de mecanismos extralinguísticos oportunizados pela *performance* do interlocutor.

No que tange a interpretação do texto literário, é interessante ressaltar que Umberto Eco propõe a existência de um limite, visto que a ação envolve uma dialética entre a estratégia do autor e a resposta do leitor-modelo. Mas não quer isso dizer que o teórico desconsidera a infinidade interpretativa de uma obra, pelo contrário, ele acredita que o discurso pode ser direcionado e, com isso, intervir diretamente nas possibilidades de compreensão. Esse pensamento de Eco dialoga com a preocupação de Wolfgang Iser, pois ambos os teóricos

admitem que leituras orientadas por ideologias e limitadas a determinados discursos podem vir a restringir o processo interpretativo do leitor.

Dessa maneira, é possível perceber o quão importante faz-se a presença do leitor no processo de valorização e permanência de uma obra literária na sociedade, compreendendo-a enquanto um objeto aberto às diferentes leituras. Além de perceber tanto a permanência de uma obra no cenário literário de determinada época, como a função social que a literatura adquire na formação da sociedade. Tendo isso em vista, cabe-nos pensar agora o papel desse leitor na aquisição e permanência da literatura de folheto.

2. A Literatura de folheto

“Folhetos a baixo preço, registrando o pensamento do povo em poesia popular, são vendidos em feiras e festas religiosas” (BATISTA, 1976, p. 9). É assim que o cordelista e xilógrafo cearense Abraão Batista define literatura de folheto e inicia o segundo volume do livro *Literatura de Cordel – Antologia* (1976); em contraponto, a pesquisadora Márcia Abreu, em *Histórias de Cordéis e Folhetos* (2006), comenta que é “impreciso definir uma produção literária com base em locais e formas de venda” (ABREU, 2006, p. 20).

Não é simples conceituar o folheto. Por vezes, é através dos temas tratados, sua forma, seu gênero etc., mas, a princípio, a literatura de folheto descende da literatura de cordel de Portugal, que, por sua vez, teve sua primeira manifestação em meados do século XVI vinculada ao nome de Gil Vicente. A nomenclatura *cordel* deriva da tradição de expor os livretos presos em pequenos pedaços de corda ou barbante. Já no Brasil esta não é uma prática comum, apesar dos livretos também serem divulgados em espaços públicos. Por isso, faz-se necessário ir além dessas definições para compreender a literatura de folheto, ou, como alguns pesquisadores preferem denominar, a literatura de cordel nordestina.

A poesia popular portuguesa atravessou o oceano Atlântico com os imigrantes e colonizadores para então chegar ao Nordeste brasileiro, onde teve sua maior divulgação e incorporação nas tradições locais, tornando-se o que se conhece hoje por literatura de folheto, uma poesia genuinamente brasileira. Os folhetos permanecem sendo divulgados através da oralidade, conservando uma estrutura poética narrativa comum às oralidades divulgadas durante a Idade Média peninsular. Segundo os estudos realizados por Proença (1976), o folheto nordestino supostamente originou-se a partir do romanceiro tradicional, pois assemelha-se mais

com a poesia narrativa do romance oral peninsular do que com os cordéis lusitanos. Primeiramente, porque o romanceiro é essencialmente de origem oral; suas versões escritas consistem somente nos registros dos pesquisadores. Já o cordel lusitano tem por base a literatura escrita, a oralidade é um meio de divulgação do texto, que pode ser em versos, narrativa, teatro, ou seja, não há uma forma padrão.

O poeta cantador Medeiros Braga conta em seus versos sobre o início da literatura de cordel no Brasil:

(...)
O CORDEL veio ao Brasil
Com os colonizadores,
Por migrantes romanceiros,
Saudosistas, trovadores,
Que liam e escreviam versos
Pra minorar suas dores
(...)³

As primeiras manifestações literárias de folheto no Brasil eram exclusivamente orais, somente no século XIX as histórias foram editadas e publicadas em livretos de oito a 32 páginas, às vezes consta uma história por folheto, mas também há os que reúnem uma história principal e outras secundárias mais curtas. Segundo a pesquisadora Márcia Abreu (2006), a primeira edição impressa data de 1893 e possui a autoria de Leandro G. Barros. Os primeiros poetas costumavam anotar seus poemas em tiras de papel ou em cadernos para cantá-los em feiras ou reuniões comunitárias, sem a intenção de publicá-los. Portanto, a poesia nordestina surgiu a partir de manifestações populares sem intenção artística; ela possuía principalmente as funções de entretenimento e de informação. Conforme destaca Batista,

No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, da maneira como se tornou hoje em dia, característica da própria fisionomia da região. Fatores de formação social contribuíram para isso: a organização da sociedade patriarcal; o surgimento de manifestações messiânicas; o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos; as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais; as lutas de famílias que deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento **do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular.** (BATISTA, 1997, p. 74)⁴

³ Trecho retirado do poema *Breve história do Cordel*, de Medeiros Braga, disponível no site <http://www.camarabrasileira.com/cordel111.htm> – acesso em 24/02/14.

⁴Grifo da autora.

Nota-se, na citação anterior, que a literatura de folheto desperta a atenção dos seus ouvintes-leitores por apresentar temas tanto derivados dos contos de fadas e medievalistas como temas do dia a dia do sertão nordestino, utilizando-se de artifícios fantásticos e contemporâneos para registrar acontecimentos históricos. Por um período, era possível dizer que a literatura fazia o papel dos meios de comunicação em determinados locais, devido ao alto índice de analfabetismo e o difícil acesso da televisão, do rádio e do jornal na zona rural. Conhecida como “jornal do povo”, essa poesia popular relatava acontecimentos locais, nacionais e até internacionais, chegando aos seus leitores antes do noticiador oficial, através dos viajantes, cantadores ou vendedores. Segundo o poeta popular Gonçalves Ferreira da Silva⁵, mesmo com a chegada da televisão e do rádio no sertão nordestino, muitas pessoas permaneciam fieis aos folhetos noticiosos, ou seja, somente acreditavam na notícia quando essa era relatada por um poeta popular.

O cantador não precisa ter boa voz, canta acima do tom do seu instrumento, não se preocupa com o compasso musical e sim com os versos e o ritmo. A participação do público torna-se mais evidente nessa prática oral do que no produto final escrito, uma vez que o ouvinte está em contato direto com o poeta e, às vezes, pode interferir na *performance* e no enredo da poesia. O poeta popular percebe o valor da palavra oralizada, porque ela é a principal intermediária entre ele, a sua obra e o ouvinte-leitor. Essa prática de cantar ou contar oralmente a poesia é mais relevante no Norte e Nordeste do que nas demais regiões brasileiras, pois a voz ainda se faz ouvida e possui estimado valor diante da escrita. Entretanto, essa prática não se restringe somente ao cruzamento da oralidade com a escrita, ela vai além, no contexto da oralidade também está presente o corpo e o gesto, ou seja, o aspecto performático do poeta.

Dessa forma, a literatura de folheto em sua forma escrita atende, principalmente, o público urbano e letrado, enquanto que a oralidade, realizada pela *performance* do poeta, tem a preferência do público rural e iletrado. Segundo Proença (1979), toda literatura popular é destinada às classes marginais da sociedade, que não são atendidas de forma alguma pela literatura erudita. A oralidade também funciona como divulgação do texto, de tal forma que alguns contadores, no momento da apresentação, suprimem o final da história, para que o ouvinte-leitor precise comprar o folheto se quiser saber o desfecho do enredo.

⁵ Entrevista concedida à autora em 2014.

A poesia oral e a *performance* são práticas coletivas; exigem que haja um narrador e um ouvinte receptor para que o ato seja completo. Por isso, de acordo com o escritor Bertrand Bergeron, para ser um contador de histórias “é necessário talento e presença especiais para se prevalecer desse título que é também objeto de reconhecimento coletivo. [...] Sua arte é domínio da *performance*, e não da simples competência expressiva” (BERGERON, 2010, p. 48). Na mesma perspectiva, o teórico medievalista Paul Zumthor propõe que “assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura” (ZUMTHOR, 2000, p. 72), logo, a *performance* está diretamente relacionada com a forma com que o texto oral é recebido pelo leitor, seja ela através de palavras, de expressões, de gestos, de olhares etc. De modo que a presença do leitor é um fator deveras importante para compreender a literatura de folheto enquanto um gênero em constante devir e demasiada função social.

3. A Estética da Recepção e o Ouvinte-Leitor da Literatura de Folheto

A literatura de folheto está inserida no contexto tanto da literatura escrita quanto da oral, mas antes de constituir-se na escrita, o folheto é essencialmente oral. São inúmeras marcas que nos levam a pensar dessa forma, além da linguagem utilizada ser a coloquial, o livreto tem função secundária na divulgação da literatura, uma vez que ele é lido, ele é facilmente decorado e memorizado. O livreto deixa de ser utilizado como meio de leitura e divulgação da história e mais uma vez é a voz que terá o papel principal na divulgação e aquisição dessa literatura. As marcas da oralidade no texto escrito são típicas dos textos folclóricos, e, segundo Luís da Câmara Cascudo:

o folclore é, essencialmente, a ciência do Homem Comum, a cultura tradicional, e esta independe das línguas e da História oficial. [...] Essa normalidade popular que é expressa pelo Folclore, literatura oral e Etnografia, é material real e expressivo para o estudo do Social (CASCUDO, 1950, p. 26).

Com isso, falar em literatura oral é falar nas tradições orais que todos os povos possuem, na cultura popular transformada em tradição, ou seja, transmitida de geração em geração e pertencente a uma memória coletiva. A oralidade é uma tradição de caráter social; trata-se de uma atividade popular, onde sua existência, preservação e difusão dependem da comunidade; requer a presença do outro para ser conservada. Nesse sentido, o folclore vai além do texto em si. Ele é composto pelo texto oral e pela forma como o narrador passa esse texto para os ouvintes-leitores.

Na literatura de folheto, por tratar-se de uma manifestação cultural oral, a receptividade do público é essencial para a construção da interpretação do poema. É notável como a participação do ouvinte-leitor torna-se mais evidente na oralidade do que na escrita, uma vez que na literatura erudita os processos de criação do autor e de recepção do leitor acontecem na individualidade. Na oralidade, há o contato direto do intérprete e/ou produtor do texto com o ouvinte-leitor. A recepção do texto oral é influenciada por diferentes fatores, como os gestos, os sons, o espaço, o tempo etc. Caracterizando-se como uma prática irreversível e única. Essa prática recebe o nome de *performance*, que, segundo Paul Zumthor, “é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p. 69).

O contador sofre influência de tudo que o rodeia no momento da apresentação. Apesar do texto da poesia popular materializar-se no livreto, a apresentação oral não compete com o mesmo texto escrito, pois a *performance* necessita do ouvinte para fazer-se completa, assim como todos os detalhes que o rodeiam também são necessários. De acordo com o escritor Bertrand Bergeron, tudo que acontece ao redor do intérprete no momento performático influencia diretamente no texto:

não podemos suspender uma narração sem fazê-la sofrer danos irreparáveis como não podemos cessar de respirar por muito tempo sem necrosar nossas células cerebrais de uma maneira irreversível. Mesmo o narrador retomando o fio da narração, sua apresentação seria diferente daquelas que seriam utilizadas caso não tivesse sido interrompido, outros gestos também, outra atitude; certa segurança perdida que ele teria dificuldade em reencontrar (BERGERON, 2010, p. 43).

Além de todo aparato circunstancial que engloba o momento da enunciação e da audição, é necessário que o ouvinte-leitor acione a sua memória pessoal para concluir a proposta da poesia. Nesse mesmo viés, de acordo com Zumthor, o ouvinte-leitor é parte essencial da criação poética.

Com efeito, a função de uma poesia oral se manifesta em relação ao “horizonte de expectativa” dos ouvintes: alguém de qualquer julgamento racional, o texto responde a uma questão feita em mim. Às vezes, ele a explicita, mitificando-a, ou então a afasta, ou a ironiza; esta correlação permanece sempre como ponto de ancoragem em nossa afetividade profunda e nossos fantasmas, em nossas ideologias, nas pequenas lembranças diárias, ou até em nosso amor pelo jogo ou atração pelas facilidades de uma moda. (ZUMTHOR, 1997, p. 66)

Na citação anterior, o teórico Paul Zumthor utiliza-se do termo “horizonte de expectativa” para ressaltar e valorizar a memória do leitor no momento da recepção da poesia, tendo em vista que, para Zumthor, a poesia vai além do que é lido, mas, principalmente, do que é recebido.

Existe nos estudos sobre a literatura oral e popular uma controvérsia sobre a autoria do texto, pois é possível compreender como autor aquele sujeito que reproduz o texto após tê-lo recebido. Nesse sentido, para a antropóloga Julie Cavignac (2006), o ouvinte-leitor pode vir a tornar-se autor (intérprete) de um folheto quando este o memoriza e passa a cantar e contar essa história. Ele adquire nesse instante o direito de improvisação, podendo durante sua *performance* trocar “nome dos personagens, acrescentando episódios, atualizando a história etc.” (CAVIGNAC, 2006, p. 259). Pode-se dizer que, a partir desse processo, surge um novo autor e uma nova versão do folheto inicialmente memorizado durante a condição de ouvinte-leitor, carregada de interpretação dele e do meio em que se está inserido. Por tudo isso, a *performance* desenvolvida pelo poeta popular é de extrema importância para pensar a recepção do ouvinte-leitor; ele não somente interpreta de acordo com sua experiência, mas também a partir de seu conhecimento histórico.

Conforme dito anteriormente, por tratar-se de uma literatura oral, sua base consiste no processo de memorização em que o ouvinte-leitor passa a ser narrador. Segundo Zumthor, “sua recepção [do texto oral] é um ato único, fugaz, irreversível e individual, porque se pode duvidar que a mesma *performance* seja vivida de maneira idêntica [...] por dois ouvintes” (ZUMTHOR, 1997, p. 241), nesse sentido, toda apresentação é inédita, a *performance* realizada pelo artista popular torna-a única e irreversível.

A antropóloga Julie Cavignac (2006), em entrevistas com sertanejos do Rio Grande do Norte, constatou que durante a contação de história há a necessidade de ser fiel ao texto original, uma vez que “lembrar é antes de tudo recitar ou cantar o texto em sua integralidade, procurando respeitá-lo ao máximo. Assim, mesmo que a poesia formalize a narrativa e ajude a memória, o contador põe em ação recursos pessoais, a sua imaginação e seu talento a fim de criar sua história” (CAVIGNAC, 2006, p. 257). A referida pesquisadora utiliza como exemplo o caso de “Seu” Manoel Antônio: quando ele se coloca a contar uma história procura reproduzir de modo idêntico ao que um dia escutou ou leu, contudo, seu filho, Manoelzinho, não hesita, sempre interrompe a história para acrescentar personagens e episódios, fazendo com que seu pai tenha

que atualizar constantemente o texto, e, com isso, surge uma nova história. Portanto, é impossível encontrar folhetos idênticos, nem o próprio poeta é capaz de repeti-lo. Por esse motivo que existem muitos folhetos de uma mesma história e de diferentes autores. Em outras palavras,

Uma história é sempre dirigida a determinado público. Na oralidade, o público, longe de estar passivo, intervém no desenrolar da história. O ouvinte retifica erros, dá seu ponto de vista sobre a questão, acrescenta um detalhe, relança a discussão, perturba a *performance*, chegando às vezes a censurar o narrador ou a lhe roubar a palavra. (...) Os componentes desse público poderão reinterpretar, por sua vez, o relato ouvido e, a partir daí, produzir uma variedade de outras versões que poderão apresentar diante de outro público (CAVIGNAC, 2006, p. 253).

A literatura de folheto se adapta ao público que pretende atender; é possível que haja a renovação do ouvinte-leitor e a permanência do texto. Nesse sentido, o ouvinte-leitor e o texto correspondem a uma troca de experiência, na qual a recepção e a *performance* somente serão possíveis com a presença de ambos. Já a *performance* corresponde a um termo antropológico, que designa a presença concreta de participantes no ato da comunicação. Para o teórico Paul Zumthor, “a *performance* é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50), ou seja, ela representa um discurso imediato, recebido em um único momento, e a recepção representa um discurso de longa duração.

No momento da recepção, o texto pode alterar ou confirmar o horizonte de expectativa do ouvinte-leitor que o recebe e o julga mediante o conhecimento de mundo que possui. Quanto mais o texto se afasta da expectativa desse ouvinte-leitor, mais acrescenta esse horizonte de expectativa. De fato, o ouvinte-leitor de folheto divide com o poeta popular o espaço e as referências históricas e sociais, o que torna clara a aproximação da narrativa com o cotidiano do leitor.

Em resumo, a identificação do leitor com a obra de arte, no caso a poesia popular, resulta na *katharsis*, que, segundo Jauss, é compreendida como “aquele prazer [...] capaz de conduzir o ouvinte expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique” (JAUSS, 1979, p. 80). Quer isso dizer que, quando o ouvinte-leitor assume uma nova postura com relação ao texto, a experiência comunicativa básica da arte expande sua visão de mundo, através das informações que ambos carregam.

Conclusão

Esse trabalho buscou fazer uma breve revisão sobre o papel do leitor na Estética da Recepção e na literatura de folheto, de modo a compreender de que forma o folheto é recebido pelo seu ouvinte-leitor, e a importância da *performance* no processo de recepção da obra literária.

Segundo Zumthor, “a *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2000, p. 31). Portanto, uma vez que é oral, é preciso levar em consideração todo o processo da obra de arte, desde sua criação, sua apresentação, a recriação do intérprete e a leitura feita pelo ouvinte. Dizemos então que a obra poética consiste desde o momento de criação do autor até o instante em que é recebida, independente dos inúmeros caracteres envolvidos entre o que se fala/escreve e o que é recebido.

Durante o processo de recepção o ouvinte-leitor é capaz de revelar aspectos que o autor pode não ter observado em sua própria criação. Porém, é importante compreender que toda criação literária faz parte de uma [re]leitura realizada pelo autor de suas leituras anteriores, de suas concepções de mundo, de suas vivências e do período histórico em que está inserido. Em outras palavras, quando o ouvinte-leitor apodera-se do texto, representa mais que recebê-lo de forma pronta, significa que necessita moldá-lo, transformá-lo, remodelá-lo com seus próprios conhecimentos e horizontes de expectativas.

Concluindo, a literatura de folheto só é possível enquanto existirem ouvintes-leitores que a partir de seus horizontes de expectativas e dos vazios preenchidos possibilitem a transmissão do texto de boca a ouvido e de ouvido a boca e, por consequência, a permanência do texto na sociedade. Ela é formada pelo momento de criação do autor, a *performance* do intérprete, a recepção do leitor e sua materialização no livreto. O livreto e a voz do narrador representam todos esses elementos integrados, pois cada suspiro, cada intervenção e cada momento em que o intérprete é interrompido marcam a narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Márcia. *Histórias de Cordéis e Folhetos*. São Paulo: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 2006.

BATISTA, Abraão. *Literatura de Cordel – Antologia*, v. 2. São Paulo: Global Editora. 1976.

BERGERON, Bertrand. *No reino da lenda*. Cadernos do programa de Pós-graduação em letras da Furg, série traduções. Rio Grande: Furg, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil*. Trad. Nelson Patriota. Natal: EDUFRN, 2006.

ECO, Umberto. O leitor modelo In: *Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

JAUSS, Hans. Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. pp. 305–357.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans. Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, pp. 63–82.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, pp. 83–132.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp. 384–416.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A Ideologia do Cordel*. Rio de Janeiro: Imago; Brasília, INL, 1976.

ROMERO, Sílvio. *Folclore Brasileiro – Cantos Populares do Brasil*. São Paulo: Ed. Itatiaia Limitada, 1985.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires. Ferreira, Maria Lúcia Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê editorial, 1995.

Recebido em: 23/06/2016

Aceito em: 25/07/2016